

«СКАЗКА» И.В.ГЁТЕ: ЭКЗЕГЕТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

1.

Концептуальная критика, как правило, обходит своим вниманием «Сказку» (1795) Гёте как произведение, не укладывающееся в привычные нормы его поэтики. Напрасно стали бы мы искать её обстоятельный анализ у таких классиков гетеведения, как Ф.Гундольф¹ или А.В.Корф, у современных исследователей К.О.Конради или А.А.Аникста. Специальные исследования тоже мало проясняют её смысл².

Наиболее репрезентативна точка зрения Конради, который полагает, что представленные в произведении события «обладают неким тайным значением <...>, нуждающимся в распознавании», а «персонажи изрекают многозначительные сентенции, напоминающие речения оракула». При этом «сказка во всех своих деталях не поддаётся расшифровке». По мнению исследователя, опирающегося на слова самого поэта³, в «Сказке» выражена мечта Гёте о том, что «раскол, вражду и антагонизм социальных сил можно преодолеть согласием, требующим жертвы, с помощью преобразований...». В итоге он объясняет загадочность произведения связью с «языком масонов»⁴. Такой подход примыкает к традиции искать «ключи» к этому произведению (наподобие того, как предлагались аллегорические толкования 2-й части «Фауста»)⁵.

После выхода в шиллеровском журнале «Оры» «Сказка» увлекла читателей своим зашифрованным смыслом, и сам Гёте с интересом знакомился с различными её толкованиями, которые получал со всех сторон. Он не возражал против разночтений содержания, что, очевидно, входило в замысел⁶. Если это так, то перед нами одно из первых в европейской литературе произведений, в основе которых лежит «игра», когда смысл рождается от совместного творчества обеих сторон, и «читателю предоставляется право выбирать одну из возможностей»⁷.

Из сказанного становится ясно, что уже сам пересказ «Сказки» представляет собой немалую проблему. Здесь причинно-следственные связи между персонажами и событиями лишены эмпирической однозначности и коренятся в некоей весьма условной сфере, к которой «живые» образы относятся как *знаки*, поскольку их внешняя оболочка не соотносится со скрытой сущностью на основе того общепонятного психологического механизма, который Аристотель назвал простым словом «узнавание». Перед нами как бы платоновские «тени», полного пра-образа и смысла которых мы не можем схватить. Не исключено, что здесь текст организован на основе иного принципа – *конвенции*, когда «узнавание» уступает место «созданию» смысла. Тогда единственным критерием последнего может быть его непротиворечивость по отношению к «условиям» текста, выступающему как «каркас». Весьма любопытно,

¹ Gundolf, Friedrich. Goethe. – Berlin: Bei Georg Bondi, 1930. – S. 490-491.

² Träger, Christine. Novellistisches Erzählen bei Goethe. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1984.

³ См. письмо Шиллера к Гёте от 29 августа 1795 г. в: *Гёте И.-В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2-х т. – Т. 1. / Вступит. ст. А.А.Аникста; пер. с нем. и коммент. И.Е.Бабанова. – М.: Искусство, 1988. (История эстетики в памятниках и документах). – С. 125.

⁴ Конради К. О. Гёте. Жизнь и творчество. / Пер. с нем. под ред. А.А.Гугнина. – Т. 2. – М.: Радуга, 1987. – С. 124, 125, 126.

⁵ Waldeck, Friedrich Meyer von. Goethes Märchendichtungen. – Heidelberg: Carl Wintersche Universitätsbuchhandlung, 1879; Auslegungen des Märchens. / Hrsg. von Julius Wähle. // Goethe-Jahrbuch, 25. Band. – 1904. – S. 37-44; Friedrich, Theodor. Goethes Märchen: Mit einer Einführung und einer Stoffsammlung zur Geschichte und Nachgeschichte des „Märchens“. – Leipzig, 1925; Mayer, Hans. Vergebliche Renaissance: Das Märchen bei Goethe und Gerhart Hauptmann. // Mayer H. Von Lessing bis Thomas Mann. – Pfullingen, 1959.

⁶ См. обмен письмами между Гёте и Шиллером 23 и 25 декабря 1795 г. в: *Гёте И.-В. Шиллер Ф.* Переписка: В 2-х т. – Т. 1... С. 160-161.

⁷ Кортасар Х. Игра в классики. / Пер. с исп. Л.Синянской. – М.: АСТ; Ермак, 2003. – С. 15.

что такой подход к литературному произведению не вызывал неудобств у читателей конца XVIII в., в чём можно априори усмотреть живучесть экзегетической традиции всей предшествующей эпохи⁸. Однако в существовании такой авторской установки надо ещё убедиться!

Если ориентироваться на «игру теней», то можно увидеть следующее. Влюблённых Лилию и Юношу разделяет река, все находятся во власти загадочных и опасных чар и ждут «урочного часа», когда настанет освобождение. Тайной владеет Старец. Происходит ряд необыкновенных событий, в которых участвуют, по собственным словам Гёте, «восемнадцать фигур», воплощающих «столько же загадок»⁹. Наконец, Змея в виде моста соединяет оба берега реки и гибнет, превращаясь в куски драгоценных камней. Теперь перед влюблёнными исчезают все препятствия. Из-под воды поднимается Храм с Королями из разных металлов. Медный король вручает Юноше меч, серебряный – скипетр, а золотой – дубовый венок с наказом: «Познай высочайшее». Великан, тень которого до этого служила химерическим мостом через реку, превращается в безгласный монумент перед Храмом.

Интересное толкование «Сказки» предложил Рудольф Штейнер¹⁰. Он склонен рассматривать её образы как «символы», которые, однако, вовсе не разрушают условность художественного мира, ибо здесь поэт находится в «области сверхчувственных созерцаний». Исследователь не собирается предлагать никакой буквальной расшифровки, и в этом его отличие от позиции «искателей ключа»; он собирается выяснить, каковы были «те мысленные импульсы, которые воодушевили фантазию поэта на создание таких образов».

В целом не может вызывать возражений такой путь – попытаться представить себе сам мыслительный доминион поэта, чтобы «изнутри» увидеть начала тех нитей, которые творческая фантазия соединила в причудливый узор. Но этот доминион предстанет перед нами ещё художественно не оформленным, в виде «чистых» элементов, функций и отношений. Одеть в живую плоть эти функции дано только фантазии гения.

Что же удаётся выяснить Штайнеру? Общий смысл «Сказки» – это «изображение человеческой души, стремящейся к сверхчувственному», однако, вовсе не для того, чтобы порвать с земным. Нужна некая опосредующая духовная сила, которая превращает жизненный опыт в мудрость, которую человек воспринимает как полноту своего жизнеощущения, награду и итог. Так, открыв в своей чувственности духовное, а духовное воплотив в чувственных формах, человек в этом единстве находит для себя свободу.

«Сверхчувственное» (идеальное, символическое, романтическое) воплощает Лилия. Само по себе оно способно лишь усыплять или умертвлять. Так и происходит со всеми, кто невольно соприкасается с девушкой, включая Юношу. Змея – это некий «медиум», который помогает осуществить синтез идеального и реального, то есть соединить два берега реки, между которыми ранее можно было пройти лишь по неверной тени уродливого великана. После этого все явления, страдающие от своей односторонности, приобретают внутреннюю и внешнюю полноту существования. Храм и эзотерическая мудрость королей в нём, бывшие до этого скрытыми от людей, становятся общедоступными. Возродившийся к новой жизни Юноша получает в свои руки все нити идеального и телесного существования в их гармонии. Змея же, сыграв свою роль «медиатора», погибает, но из превратившихся в камни частей её тела воздвигается прочный мост для всех людей. Отныне настаёт царство гармонии «двух мировых сфер – чувственной и сверхчувственной», о чём (пишет Штейнер) мечтал Ф.Шиллер в своих «Письмах об эстетическом воспитании».

⁸ Мы усматриваем следы этой традиции в готовности самого поэта толковать образы собственного «Фауста», и даже в «самотолкованиях Р.Вагнера (см., например, его «Обращение к друзьям», 1852). Вместе с тем, мы полагаем, что замысел такого шедевра новой драматургии, как «Ифигения в Тавриде» Гёте, опирается на экзегетический подход.

⁹ Гёте И.-В. Шиллер Ф. Переписка: В 2-х т. – Т. 1... С. 133.

¹⁰ Штайнер Р. Духовный склад Гёте сквозь призму сказки о зеленой змее и Лилии (1899, 2-ая ред 1918)./ Пер. с нем. А.Ярина.// И. В. Гёте. Тайны. Сказка. – Москва: Энигма, 1996. – С. 148-171.

Мы видим, что Штейнер вводит «Сказку» в проблемное поле кантовско-шиллеровского идеализма. Его подход имеет важное методологическое значение. Он ищет ключ к смыслу, исходя из реалий философии и эстетики, этот смысл породивших. Он исходит при анализе произведения из презумпции его внутренней согласованности и непротиворечивости в отношении *сознательных* авторских намерений. Он очерчивает круг понимания в соответствии с предпосылками, независимыми как от творческих импульсов у самого автора, так и личностной, субъективной интенции читателя. Это значит, что не произведение растворяется в понимании читателя, в его субъективном жизненном и читательском опыте, а сам читатель должен возвысить себя до его понимания¹¹. Многочисленные внутренние связи «Сказки» с литературно-историческим контекстом имеют смысл лишь постольку, поскольку могут прояснить её смысл. То есть Штейнер настаивает на необходимости согласовать наше понимание с намерениями автора. Он опирается на представление о *коммуникативной* функции литературы, то есть о направленности мысли автора к читателю, об авторском восприятии реальности как организующей и проясняющей его мышление, а не замкнутой в самой себе.

Философ исходит из традиционной для XIX века герменевтики текста. Условия формирования смысла «Сказки» он ищет за её пределами, хотя и в весьма специфической области – в отвлечённом мышлении немецкого поэта. В целом, «Сказка» для Штейнера – это, так сказать, эстетическая программа Гёте, текст, позволяющий установить направление его философской мысли в целом. Но каковы механизмы *художественного* воплощения этой программы, насколько художественный продукт идентичен замыслу, в какой мере *внутренние* отношения текста проявляют себя в процессе формирования смысла и восполнения исходной философской основы, – эти вопросы Штейнер оставляет в стороне.

Но мы видим также и ряд принципиальных просчётов. Сначала приведём те рассуждения Р.Штейнера более общего философского характера, которые определили ход его интерпретации. На взгляд философа, есть два бытия: органическое, которое развивается по принципу от более простого к более сложному, и есть духовное – «независимая от чувственного, утверждённая в самой себе самостоятельная духовность», не признающая над собой «правоту внешнего чувственного мира явлений». Философ полагал, что не природа выступает в качестве источника духовного, а наоборот – чувственное (природа) «всюду обнаруживается как откровение духовного». Природа имеет не в себе, а *наряду с собой и вне себя нечто духовное*. Именно ему обязан некий «духовный предок человека», который в процессе антропогенеза «соединяется с несовершенными недуховными формами», в результате чего появляется собственно человек в «чувственной форме». Указанные особенности генезиса обуславливают его способности чувствовать и мыслить, причём он «может созерцать себя внутренне как независимого от тела духа в составе чисто духовного мира». В акте мышления возникает «видимость», будто «мысли вещей находятся в человеке, между тем как в действительности они живут в вещах». При этом внешний, чувственный мир вещей так же относится к скрытой «мысли вещей», как внешнее начертание иероглифов скрывает таящийся за ними смысл. Но иероглиф – это безличный знак, а природа – живой, духовный феномен. Между внешним миром и «миром духа» «надо было построить мост». Смысл «моста» в том, чтобы возратить смысл «обратно вещам». Это возможно лишь «при подлинном переживании»¹².

Можно сказать, что Штейнер строит как бы собственную «философию тождества», но, в отличие от Шеллинга, полагавшего, что материя (природа) *потенциально* заключает в себе духовное, считает, что «недуховные формы» (природа) обязаны своим происхождением духовному. Здесь нет ничего общего и с близким шеллингианству учением Гегеля, согласно которому «мировой дух» отчуждается в виде живого, реального мира и лишь в процессе длительного диалектического снятия («исторического процесса») возвращается сам к себе, на качественно новой ступени, в виде мысли, обогащённой опытом культуры. Штейнер предлагает совсем по-другому вернуть мысль, духовность природе. Для него это прежде всего *индивидуальная* природа

¹¹ См.: Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10: Об искусстве и литературе. – М.: ХЛ, 1980. – С. 63.

¹² Штейнер Р. Очерк теории познания Гётевского мировоззрения./ Пер. с нем. Н.Боянуса. – М.: Парсифаль, 1993. – С. 8-9.

человека, которого он, вслед за Шиллером и ранними романтиками рассматривал как расколотое, расщеплённое существо. Восстанавливая его внутреннее единство (т. е. строя «мост»), он, с одной стороны, всячески подчёркивал примат духовного в нём на основе некоей изначальной генетической основы («духовного предка человека»), но с другой стороны — абсолютизировал самоценность духовного содержания, которое фактически отрывал от физического.

Миросозерцание Гёте никогда не содержало в себе такого уклона в сторону абсолютно духовного. Наоборот, оно исходило из идеи *равновесия* физического и духовного, взаимно поддерживающих друг друга. Его отношению к природе также был чужд мистицизм Штейнера, поэт вовсе не отождествлял природу и человека как два одинаково духовных существа. Человек отличался от природы и даже превосходил её тем, что обладал разумом, основы которого были заложены в природе лишь в виде *безличной* духовности.

Тем не менее, мы не можем отрицать важное для *собственного* мышления Штейнера эвристическое значение Гёте, у которого он искал подтверждение для своих мыслей. Таково было и его прочтение «Сказки». В разделении некоего «сакрального» пространства на две половины он увидел образ существования человека, противоестественно разъединённого на физическое и духовное. Образ Змеи, превратившейся в прочный «мост» и соединившей две половинки человеческого бытия в единое духовное бытие, он воспринял как «мост» между «внешним чувственным миром явлений» и «миром духа». Отталкиваясь от этой базовой парадигмы, он наделил персонажей «Сказки» конкретными значениями. Но почему, спрашивается, Лилия воплощает «царство свободы», «царство односторонне действующего сверхчувственного», а Змея — «царство односторонне действующей чувственности»? Как же в таком случае Змея может воплощать ещё и «душевную силу», которая должна соединить эти два царства? Штейнер даёт нам понять, что эта «сила» зародилась в Змее как стремление преодолеть чувственную природу и обрести истинный, духовный облик. Он трактует этот образ в духе палигенесии, возрождения к жизни в новом качестве. Но вот что представляет собой эта жертвенная «сила» в человеке и что с нею становится после принесения в жертву — эти вопросы остаются в области отвлечённого умствования, и в образах «Сказки» трудно найти какое-либо дополнительное их прояснения. Она не помогает увидеть эти явления в мире *реального* человека, в мире *моральных* начал. Такая трактовка «Сказки» не приближает к *живому* человеческому опыту, а уводит от него в область умозрительного опыта и, вопреки первоначальному намерению философа, остаётся в поле экзегетики.

2.

Продолжим размышления Штейнера, чтобы приблизить их к «человеческому» в духе веймарских классиков. Ведь их гуманизм как раз и состоял в том, чтобы вносить человеческое начало в природу, приближать безличную духовность природы к реальности человеческого бытия¹³.

Гёте и Шиллер рассматривали личность как далеко не во всём согласованное соединение первичного и вторичного в ней — изначального внутреннего содержания, дарованного природой, и всего приобретённого ею через социальную практику. Выше, чем благоприобретённое, Гёте всегда ценил изначальное, как субстанционально более надёжное. Шиллер, расширяя содержание изначального в человеке до идеального («во всяком индивидуальном человеке <...> живет чистый идеальный человек»), полагал, что «великая задача его бытия заключается в том, чтобы при всех переменах согласовываться с его неизменным единством»¹⁴.

Что же, по мнению Гёте, составляет это изначальное содержание человеческой личности, лишь затемнённое или даже вовсе упразднённое условиями его существования? Это «реальное дело, наслаждение, созерцание»¹⁵. Мы касаемся тех представлений поэта, которые впоследствии привлекли к нему внимание «философов жизни», в частности Ф.Ницше.

Апелляция к изначальному в человеке как к высокому и чистому, словно в первозданном роднике (но не к тёмному и хаотическому, как будут считать позже), привело к новому пониманию

¹³ Korff H.A. Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. — Bd. 2. /4., durchgesehene Auflage. — Leipzig, 1957. — С. 307.

¹⁴ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 6: Статьи по эстетике. / Пер. Э.Радлова. — М.: ГИХЛ, 1957. — С. 258.

¹⁵ Гёте И.В. Западно-восточный диван. — М.: Наука, 1988. (Литературные памятники) — С. 193.

художественной формы. При этом Гёте обращается к толкованию тех же самых артефактов, что находились в центре внимания классицистического искусства. Его «новый формализм» бы направлен по существу против сторонников классицистов и сближал его с ранними романтиками. Смысл этих представлений можно выразить словами: форма – это содержание. В чём тут суть?

Гёте отталкивался от представлений Шефтсбери¹⁶, который в свою очередь развивал идеи Плотина о том, что красота основывается не только на пропорциях, на согласовании линий и цвета и прочих элементах внешней формы, но прежде всего на *внутреннем*, на душе, на *εὐδω-εἶδος*¹⁷. Согласно О.Вальцелю, Гете был убежден в том, что «художественное сознание должно воплотить в действительности нечто внутреннее, присущее душе, а не просто должно подчиняться внешним условиям»¹⁸. Гёте как человеку удалось выработать в себе мироощущение реального и абстрактного в их полноте и единстве. «...Моё мышление, – писал он, – не отделяется от предметов <...> элементы предметов, созерцания входят в него и интимнейшим образом проникаются им <...> само моё созерцание является мышлением, моё мышление – созерцанием»¹⁹. По этому направлению он ведёт и свои эстетические поиски. Пусть на пути поэтического гения возникают препятствия «в виде несовершенства языка, слабой внешней техники и т. п. – он владеет высшей, внутренней формой, а ей в конце концов подчиняется всё»²⁰.

Согласовав взаимосвязь внешней формы с исконной сущностью предмета, Гёте делает ещё один шаг – в глубины собственного Я. Поиск внутреннего содержания вещи тождественен с поиском личности её собственного внутреннего содержания, то есть с актом личностного *самосозидания*. Так замыкается эстетическая триада «форма – содержание – дух»²¹.

Для Гёте это было принципиально. Художественное творчество он рассматривал с точки зрения постижения внутренней сущности мира, которую он распространял и на свою собственную, персональную сущность. Красота, схваченная художником во внешнем мире, является истиной, открытой им *о себе самом* и для себя. Теперь становятся понятны его слова, что поэзия – это «не искусство», ибо в ней всё основывается «на природном даре» и «навсегда остаётся правдивым выражением взволнованного вознесённого духа, без целей, без задач»²². Гёте имеет в виду «цели» и «задачи» внешние, узко художественные, цеховые, ибо смысл поэзии заключается не в поисках новых форм и оригинальных идей, а в самовыражении и в самосозидании, в поисках поэтом самого себя. Теперь понятно и следующее высказывание: «Настоящий человек жизни, света, дышащий свободой практической деятельности, лишён эстетического чувства, лишён вкуса...»²³. Эти слова направлены против современного поэту искусства, впитавшего в себя все социальные условности и служащего им. Гёте выступает за *органическое* творчество, опирающееся не на приёмы, почерпнутые из вторых рук, а исходящее из самого сердца творца. Таковым, по мнению обоих веймарских классиков, было классическое греческое искусство.

Гёте не переставал разъяснять свою мысль о связи художественного с личным: «Формы этого мира преходящи, я же хотел заниматься тем, что неизменно...»²⁴. Известны его слова о том, что он хочет стать «энтелехией» уже при жизни, и подчиняет своему стремлению все свои земные занятия²⁵.

¹⁶ Шефтсбери. Эстетические опыты / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А.В.Михайлова. – М.: Искусство, 1975. (История эстетики в памятниках и документах). – С. 62.

¹⁷ «Внутреннее-внешнее» (греч.).

¹⁸ Walzel O. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. – Leipzig, 1922. – S. 91-92.

¹⁹ Поэт суммирует отзыв учёного-антрополога Хр. А. Гейнрота о своём мышлении. См.: Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию. / Пер. и коммент. И.И.Канаева. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. (Классики науки). – С. 383.

²⁰ Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10... С. 302.

²¹ Подробнее см.: Шалагінов Б.Б. Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму. // Вісник Житомирського Держуніверситету ім. Івана Франка. – Вип. 26. – Житомир, 2006. – С. 39-42.

²² Гёте И.В. Западно-восточный диван... С. 227.

²³ Гёте И. В. Западно-восточный диван... С. 193.

²⁴ Гёте И. В. Собр. соч.: В XIII т. (Юбилейное издание). – Т. XI: Итальянское путешествие. – М.: ХЛ., 1935. – С. 409.

²⁵ Эккерману, 1 сентября 1829. См.: Goethes Gespräche mit Eckermann in den letzten Jahren seines Lebens. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. – S. 504.

Поэтому трудно согласиться с вышеприведёнными словами Конради в том, что в «Сказке» поэт мог выражать какие-то идеи масонов. Для него творчество было слишком персоналистическим переживанием, чтобы он стремился выразить нечто, лежащее вне сути его собственной личности.

Однако важно заметить, что такое понимание творчества создавало определённый «конфликт конвенций». Поэт оказывался близок ранним романтикам, которые, охваченные стремлением обновить искусство, мало обращали внимание на вопрос *доступности* своего творчества. Они «снимали» его тем, что обвиняли читающую публику в эстетическом ретроградстве, провозглашали её консервативной.

Гёте понимал разрыв между собственными эстетическими устремлениями и настроенностью публики на определённые шаблоны восприятия. Неоднократно он заявлял о том, что готов открыться «только мудрому, ибо чернь всегда глумится» («Блаженное томление»). При этом (а может быть, и вследствие этого) Гёте был склонен к некоторому художественному дуализму, о котором свидетельствуют его слова, например, о «Волшебной флейте» Моцарта: «Если масса зрителей найдёт удовольствие в изображаемом, то от посвящённого (*dem Eingeweihten*) не укроется высший смысл»²⁶. В годы написания «Западно-восточного дивана» он высказался в том же духе в беседе с Г.Ф. Крейцером: «Доверчивый (*der Gläubige*) удовлетворится прямым смыслом, для знатока же высший смысл содержится в тайных символах (*Weihen*)»²⁷. О своём «Фаусте» он также писал, что «тщетны все попытки рассмотреть его с точки зрения здравого смысла (*Verstand*)» ввиду его «несоизмеримости» с ним²⁸.

Однако это не основание рассматривать (вслед за К.О.Конради) язык «Сказки» как «масонский». Создатель нового учения о форме, посвятивший её изложению многие сотни страниц, не мог удовлетвориться применением масонской символики, которая бы свела на нет всю его эстетику!

При этом логика его творческого развития вела от «общедоступности» к поэтическому «трансцендентализму», который наиболее ярко проявился в «Западно-восточном диване», в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» и в окончательном варианте «Фауста», а также в «Сказке». Суть этой эстетики мы могли бы выразить словами самого поэта из его «Введения в „Прописи“» (1798): художник, «сорежнуясь с природой, творит нечто *духовно органическое* и придаёт своему произведению такое содержание и такую форму, чтобы она казалась одновременно *естественным и сверхъестественным*»²⁹. В другом месте он повторяет ту же мысль: Совершенное произведение искусства «гармонирует с лучшими сторонами ваших природных данных, потому что оно *сверхъестественно, но не вне естества*» (*übernatürlich, aber nicht außernatürlich*)³⁰.

3.

Как же Гёте понимал «сверхъестественное» («сверх-природное»)? Художник, по словам поэта, не вправе даже стремиться к тому, чтобы его творение было ещё одним произведением природы. И воздействует оно на эстетические чувства потому, что «гармонирует с самим собой», а не с «каким-нибудь другим продуктом природы». Правдивость этого «своего рода маленького мирка для себя» определяют «превосходство художественного отбора, духовная ценность воссоединённого» и внутренняя «завершённость». А судить его «надземность» (*das Überirdische*) следует по «его собственным законам», воспринимать же — «соответственно с его собственными качествами»³¹.

Важно заметить, что Гёте черпает здесь свои аргументы из мира оперы, которая выступает для него как наиболее «чистый» образец художественного мира. Мы видим, что поэт готов перейти черту, отделяющую эстетику литературного произведения от всех других видов искусства. Он готов пересмотреть даже сам предмет отражения в литературе. Трансцендентальность его поэтики мы можем определить как чистое интеллектуальное созерцание в качестве предмета отображения, предполагающее создание саморегулирующихся образов как раз *вне* эмпирических (то есть

²⁶ Эккерману, в четверг 25 января 1827 г. См.: *Goethes Gespräche mit Eckermann...*, S. 273.

²⁷ Victor W. Goethe in Gespräch: Eine Auswahl. — Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1967. — S. 84.

²⁸ Эккерману, 3 января 1830. См.: *Goethes Gespräche mit Eckermann...*, S. 515.

²⁹ Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10... С. 35.

³⁰ Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10... С. 62.

³¹ Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10... С. 61; 63.

заимствованных из живой реальности) причинно-следственных отношений, образов, «встроенных» в «хронотоп», понимаемый в кантовском смысле как «чистое» созерцание. Возникает аналогия с музыкой как с чистой саморазвёртывающейся формой и с живописью как чистым самопредставлением пространства, света и цвета.

Несмотря на благожелательное отношение Гёте к аллегорическим толкованиям его произведения, он всё же разъяснил В. фон Гумбольдту в письме, что «Сказку» надо воспринимать как «символическую, а не аллегорическую»³². Согласно терминологии, распространённой в конце столетия, «символом» называли тождество общего и отдельного, в отличие от «аллегии» — раскрытия общего (понятия) через посредство отдельного³³. Тогда вполне правомерно соотносить внешний, поэтический план произведения с внутренними созерцаниями в виде (кантовских) категорий количества, качества, модальности и отношений. Задача Гёте, в нашем понимании, заключалась в том, чтобы выразить эти созерцания через ощущения объёма, тяжести, цвета, движения, относительно независимых от реальности, но всё же «аранжированных» в виде жизнеподобных фигур, чего-то наподобие театра теней либо марионеток.

Очевидно, такова была особенность эстетического сознания поэта, когда «само созерцание является мышлением, а мышление — созерцанием»³⁴, а всё вместе представало как искомые *единство и полнота самоощущения*. Их-то поэт и стремился воплотить в «Сказке», а позже — в «Фаусте» и в других произведениях.

Важно обратить внимание и на тот факт, что по прочтении «Критики чистого разума» Канта Гёте заявил о необходимости дополнить имеющиеся там три инстанции мышления (чувственность, рассудок, разум) четвёртой — «фантазией» (в словоупотреблении XVIII в. это слово значило то же, что и воображение): «Чувственность даёт ей чётко очерченные, определённые образы; рассудок регулирует её продуктивную силу; разум даёт ей полную уверенность, что она не играет с образами грёз, но основана на идеях»³⁵. Как видим, «игру с образами грёз» Гёте противопоставляет не эмпирической реальности, а «идеям» (разума), как более высокой реальности! Воображение подпитывается не областью грёз, где эмпирическая реальность предстаёт в спутанных и недостоверных формах, а идеями, которые придают ему чёткость и содержательность. С другой стороны, воображение также «не должно цепляться за (реальные — Б. Ш.) предметы и не должно их нам навязывать; ему следует <...> играть подобно музыке на нас ж самих, приводя в движение наши сокровенные чувства»³⁶. Наиболее подходящим жанром является *сказка*, обладающими совершенно особыми правами — жить независимо от отношений эмпирического мира и от суждений здравого смысла. «Воздушные создания сказки милы нам, как существа совсем особого рода, но когда их сопрягают с действительностью, это нередко порождает чудовищ, вступающих в противоречие с разумом и здравым смыслом»³⁷. Такое понимание сближает Гёте с Новалисом, который считал, что «все сказки являются снами о том родном мире, который находится везде и нигде»³⁸. Однако, на наш взгляд, Ф.Гундольф резко обесценивает этот «онирический» элемент в «Сказке», утверждая, что «реальный материал (здесь) используется с произвольностью, присущей сновидению, где есть содержание, но не бывает логического смысла»³⁹.

По словам Гёте, символ — это «воплощённое в живом мгновении откровение *непостижимо*»⁴⁰. Поэтому раскрыть символическое содержание «Сказки» означало бы установить связь её

³² Träger Ch. Novellistisches Erzählen bei Goethe. — Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1984. — S. 98.

³³ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966 (Философское наследие). — С. 109, 110.

³⁴ Гёте И.В. Избранные сочинения по естествознанию. — М.: 1957. — С. 383.

³⁵ Gulyga A. Die Klassische deutsche Philosophie: Ein Abriss. — Leipzig: Reclam, 1990. — S. 191.

³⁶ Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 6: Разговоры немецких беженцев. — М.: ХЛ, 1978. — С. 192.

³⁷ Там же.

³⁸ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. / Под ред. проф. А.С.Дмитриева. — М.: Изд-во МГУ, 1980. — С. 106.

³⁹ Gundolf F. Goethe. — Berlin: Bei Georg Bondi, 1930. — S. 491.

⁴⁰ Gulyga A. Die Klassische deutsche Philosophie... S. 194.

образов с трансцендентальным миром «над-вербальных» представлений, овладевших душой поэта.

4.

Теперь попробуем ещё раз изложить сюжет «Сказки», учитывая особенности её «трансцендентальной» поэтики. Перед нами предстаёт некое зачарованное царство, центром которого является Сад принцессы, отделённый от остального мира Рекой. Задача сюжета заключается в том, чтобы «расколдовать» царство и сделать переправу через Реку свободной для всех.

Вводя нас в события своей сказки, Гёте словно демонстративно порывает с возможными суждениями и оценками «здорового смысла». Воображение начинает свою собственную, самостоятельную игру. Так, для читателя остаются неизвестными причины таинственного заклятия, наложенного на царство, на сад и на саму Принцессу, которая одним своим прикосновением невольно превращает в неодушевленные предметы дорогих для ней людей и существ. А это не позволяет нам оценить изначальную психологическую и моральную диспозицию персонажей, степень задействования их свободной воли и меру ответственности за происходящее. Здесь никто также не совершает никаких подвигов и нет никакого героя-освободителя. Юноша странной внешности (в панцире и в мантии на плечах, но босой) влюблён в Лилию, но она, боясь навредить ему, держит его на отдалении, чем подвергает его чувства тяжёлому испытанию; тем не менее он тоже пострадал от её бессознательных чар. Вопреки законам рыцарского повествования, он выступает лишь как пассивная жертва и до конца «Сказки» не претендует на роль активной фигуры и тем более героя. Всё же лишь провозвестником грядущего, но также не героем-освободителем в собственном смысле, является Старец с Лампадой.

Все персонажи не действуют, а находятся в ожидании, когда сбудутся некие таинственные пророчества. Освобождение от чар зависит от совпадения ряда обстоятельств, однако автор не раскрывает ни их смысл, ни их сущностную связь друг с другом; иными словами, они представлены как *знаки*. Надлежащие обстоятельства просто должны совпасть во времени.

Таким образом, содержание «Сказки» сводится к *ожиданию* некоего чудесного события, которое принесёт всем освобождение. Время наполнено не событиями и поступками, а отдельными действиями, выведенными как весьма случайные; это *время в его чистой длительности*.

Пространство также не воздействует на происходящее и не содержит в себе его предпосылок. Оно заполнено отдельными объектами, которые включены в случайные события и имеют ценность лишь как автономные компоненты некоей цепочки последовательности; таким образом, это *пространство в его чистой протяжённости*. Действие развёртывается исключительно на глазах у читателя, как в театре немых теней, но в сопровождении неслышимой музыки. Соответственно повествование движется синхронно действию только *вперёд* и лишено всяческих ретроспекций.

Отсутствие строгих причинно-следственных подчинений придаёт всему оттенок *случайности*. Перед нами лишь цепочка последовательностей, но не следствий, поскольку последние должны быть связаны с необходимостью, которая становится реальностью. Причина же представлена как чистое предшествование, результатом которого становится последование. Почему необходима именно такая последовательность именно таких явлений, нам не разъясняется и мы об этом никогда не узнаем.

Ни на одну из составляющих этой цепочки никто из персонажей не может воздействовать, чтобы изменить – ускорить или замедлить – ход происходящего. Поэтому мы не можем выделить среди них тех, кто содействует или препятствует событиям, иными словами, разбить их в соответствии с топикой сказки на «положительных» и «отрицательных». А это значит, что «Сказка» лишена внутренней конфликтности. Перед нами *чистая последовательность* элементов, не входящих в противостояние либо конфликт внутри себя.

Никто из персонажей не имеет собственного имени, кроме Лилии, имя которой символизирует связь с высшим миром.

Сюжет как таковой начинается в тот момент, когда Старец с загадочной Лампадой прорицает металлическим Королям в подземном храме о близости «урочного часа», и эти слова ориентируют внимание читателя на те детали в произведении, которые должны подтвердить это прорицание либо даже приблизить его осуществление. Поэтому мы можем даже, пользуясь языком Р. Вагнера, назвать эти периодически звучащие слова «лейтмотивом». Они придают всему

действию повествовательную ритмичность. А конец истории наступает тогда, когда соединяется во времени ряд независимых друг от друга происшествий: гибнет любимая Канарейка Лилии, чернеет и начинает усыхать рука Старой женщины, домашний Мопс превращается в минерал оникс. Все три знамения неким таинственным смыслом соединены с Лампадой Старца. Тогда через Реку воздвигается волшебный Мост, а из-под речных вод на землю поднимается Храм со статуями Королей. При этом совершается ряд превращений: погибает пожертвовавшая для Моста своим телом Змея; превращается в немой истукан загадочный Великан, чья Тень служила переправой; наконец, Хижина Перевозчика становится Алтарём в Храме. Три металлических Короля благославляют нового Короля – Юношу, а Лилия становится Королевой. Мост «и по сей день кишит ещё людьми, и во всё мире не сыскать другого столь же посещаемого храма»⁴¹.

В этой чистой временной длительности действуют свои закономерности физических тел, не входя при этом в конфликт с чистыми формами пространства. В «Сказке» действуют даже не тела, а материя, совершенно свободно меняющая разные облики и свойства. При этом Гёте даже не пытается создать иллюзию реальности различных превращений (в отличие, например, от Овидия в «Метаморфозах»). Кажется, его увлекает сама задача подыскать наиболее невероятные сочетания: маленька змея превращается в огромный мост, бесплотная тень служит переправой через реку, а потом своими «кулачищами» колотит по мосту и сметает всё с него; драгоценные камни плывут по реке, некие Огоньки в виде бесплотных духов (Irrlichter) питаются твёрдым золотом и выплёвывают его из себя в виде монет и т. п. Поэтому важно обратить внимание на то, что в произведении представлены не отдельные образы-знаки (символы), на чём настаивают как Штейнер, так и Конради, а целая система фантастических свойств, охватывающих *весь* предметный мир. Происходит как бы полное «освежение» не только языка «традиционной» сказки, но и наших представлений о свойствах и взаимоотношениях в реальном мире. Гёте строит безукоризненно стройную систему *чистых логических связей* в совершенно вымышленном мире.

Приведём примеры из области преодоления «тяжести». Поглотив тяжёлое золото, два фантастических, танцующих в воздухе существа в облике блуждающих Огоньков свободно устремляются ввысь, а Змея чувствует лёгкость во всём теле. Корзина Старухи, нагруженная «неживой ношей», парит в воздухе над головой, а простые овощи создают для неё невыносимую тяжесть. Бесплотная тень Великана оказывается прочной, как материя. Река «не терпит» золото, но требует «в уплату» плоды земли; ещё она способна нести на своей поверхности «самоцветные камни». «Красивая зелёная змея» превращается в мост из «кварца и яшмы», а потом – в другой, с прочными устоями и с «роскошными колоннадами, удобными для пешеходов». Статуя четвёртого Короля, лишившись всего золота из своего сплава, «оседает в виде бесформенной массы». Подземный храм, «покачиваясь, как корабль», медленно движется вверх.

Далее, это свечение золота как демонстрация более тонкой материи. Лампада Старца-провозвестника «урочного часа» способна не только освещать, но и создавать позолоту «из ничего». Блуждающие Огоньки жадно слизывают со стен его дома всю позолоту, которая, правда, потом восстанавливается от свечения Лампады. Переправившись на противоположный берег Реки, они рассчитываются с Перевозчиком монетами, которые тот сбрасывает в яму на берегу. Змея, проглотив это золото, начинает озарять всё вокруг «прелестным светом», так что «листья казались смарагдами, а цветы дивно светились». Эта Змея превращается в Мост через реку в виде «лучезарной арки», «уготовив всем сияющий путь» в ночи. После того, как она выполнила роль «медиатора», её тело «распалось на тысячу сверкающих камней», «только великолепное кольцо из самоцветных камней сияло на траве». В конце произведения Огоньки взмывают в утреннее небо и осыпают людей золотом, которое «жадная до денег толпа» бросается подбирать.

В «Сказке» светятся и другие предметы, например, парящая в воздухе корзина, а также домашний Мопс Старухи, который «проглотил несколько червонцев», но, в отличие от Змеи, тут же умер и посредством волшебной Лампады Старца был превращён в оникс «с чудесными переливами чёрного с коричневым». В утро решающих метаморфоз Ястреб, сопровождавший

⁴¹ «Сказка» Гёте цитируется в переводе И. Татариновой по изданию: *Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 6.* – М.: ХЛ, 1978. – С. 193-220.

Юношу в его странствиях, берёт по просьбе Старца «зеркало» и, взмыв в небо, будит людей «отражённым с небес сиянием лучей». А чуть позже, благодаря всё тому же зеркально отраженному лучу, «король и королева <...> предстали под сумрачными сводами храма озарённые небесным сиянием, и народ пал ниц перед ними». Гёте, перенося значительную часть действия в ночное время, а также в утренние и вечерние часы, увлечённо играет световыми эффектами. А в тусклом освещении заколдованного храма блеск металлических Королей производит просто мистическое впечатление.

К световой «аранжировке» действия мы можем добавить и аранжировку по принципу движения – то, что в музыке называется «жанровостью». Гёте чувствителен к темпам движения, которые наполняют произведение словно неслышимой музыкой и придают ему изменчивый ритм. Здесь его главный приём – контраст. «Сказка» начинается с *оживлённого* «скерцо» неугомонно парящих в ночном небе Огоньков, вызывая ассоциации с озорными духами из Шекспировского «Сна в летнюю ночь». По контрасту эта оживлённость переходит в *торжественную* статуарность внутри заколдованного храма. А та, в свою очередь, сменяется несколько *буффонной* сценой в доме Старухи с её нелепым рассказом об ухажорстве нежданных гостей – Огоньков. Далее следует неспешное *andante* всех действующих лиц к берегу Реки в сопровождении парящей корзины, где лежит бездыханное тело Юноши. После этого – выдержанная в духе *лирической* меланхолии сцена в саду Лилии, переходящая в сцену пения под аккомпанимент арфы. Лишь появление Старухи с почерневшей рукой опять привносит настроение *комической* оживленности. Сцена в Храме напоминает музыкальное решение сцены в храме Зарастро из «Волшебной флейты» (Гёте очень любил эту оперу Моцарта и даже написал продолжение либретто). Совершенно *мистическое* впечатление производит описание медленного движения Храма сквозь толщу речной воды к её поверхности, когда струи пробиваются сквозь отверстия в куполе, и затем потревоженная деревянная хижина Перевозчика падает через проломленный верх внутрь Храма и превращается в металлический Алтарь. Заканчивается «Сказка» *массовой* сценой всеобщего ликования.

Наконец, ещё одной особенностью является *молчание*, как бы разлитое по всей «Сказке», которая заканчивается именно тогда, когда молчание прерывается. Не только персонажи немногословны, о чём справедливо пишет К.О.Конради; всё произведение весьма «пантомимично», что действительно напоминает «хронотоп» немого сновидения, но также указывает и на «музыкальность», и даже на определённую «марионеточность» стиля. Но это далеко от загадочности внутреннего мира героев преклонявшегося перед «Сказкой» М.Метерлинка; характеров тут как раз нет. Эта загадочность вызвана общей установкой поэта на «генерализующий» общий смысл, его предельную символичность. Так «символичен» бывает замысел живописного произведения – утвердить тождество формы, объёма, цвета, света и тем самым привести к торжеству общего гармонического начала. Так «символичен» и смысл масштабного музыкального произведения, выражающийся в стремлении утвердить основную тональность, проведя её через испытания другими тональностями, и – через саморазвитие, самодвижение, становление образов – также утвердить идею общей гармонии.

В произведении Гёте господствует не драматизм (и это ещё одно отличие от Метерлинка), а *театральность*, выражающаяся в особом внимании к предметному миру, наделённому самыми неожиданными, не согласующимися с эмпирическим опытом человека свойствами и характеристиками, в разнообразных темпах движения, в контрастах, световых эффектах и т. п. В этом вымышленном мире ничего не конфликтует друг с другом, но всё настроено на одну общую волну: закономерная соподчинённость и необычность *иного*. По сути, это попытка, сродни музыкальному или живописному искусству, *создать* прекрасное, а не найти его в окружающем мире. Гёте настойчиво стремится расширить представления Канта о возможностях нашего сознания. Он вводит в него фантастическое и демонстрирует на практике, что красота является *самостоятельным* доменом сознания, которое не подчиняется образам реальности, а свободно использует их для творчества. А через создание прекрасного утверждает свою неповторимость *индивидуальность*.

